

戏仿、语言游戏、神秘叙事者、拼贴

——论汤亭亭《引路人孙行者》中的后现代派艺术技巧

张龙海

内容提要: 美国华裔作家中虽然尚无人可以称为后现代派作家,但是尝试使用后现代派技巧进行创作的不乏其人,汤亭亭的《引路人孙行者:他的即兴曲》就是一本后现代派作品。本文着重分析作者通过应用后现代派手法,如戏仿、语言游戏、神秘叙事者和拼贴等,集中反映一位第五代年轻华裔试图构建自己的属性,即 60 年代美国人普遍关心的“寻找自我”的问题。

关键词:《引路人孙行者》 后现代派 艺术技巧

中图分类号: I712

文献标识码: A

文章编号: 1002-5529(2005)03-00100-06

一提起美国的后现代派作家和作品,人们不仅马上联想到海勒(Joseph Heller, 1923—2000)的《第二十二条军规》(Catch-22, 1961),冯内古特(Kurt Vonnegut, Jr., 1922—)的《五号屠场》(Slaughterhouse-Five, 1969),库弗(Robert Coover, 1932—)的《公众的怒火》(The Public Burning, 1977),品钦(Thomas Pynchon, 1937—)的《叫卖第 49 批》(The Crying of Lot 49, 1966),和巴塞尔姆(Donald Barthelme, 1931—1989)的《白雪公主》(Snow White, 1967)等,而且还联想到少数族裔作家,如俄裔纳博科夫(Vladimir Nabokov, 1899—1977)的《微暗的火》(Pale Fire, 1962),黑人作家霍克斯(John Hawkes, 1925—1998)的《第二层皮》(Second Skin, 1964)等。虽然华裔作家中尚无人可以称为后现代派作家,但是尝试、使用后现代派技巧进行创作的不乏其人,其中最为突出的当数汤亭亭(Maxine Hong Kingston, 1940—)的《引路人孙行者:他的即兴曲》(Tripmaster Monkey: His Fake Book, 1989)。

汤亭亭当为华裔作家之楷模。作为第一代华裔,她应用丰富的想象力和高超的创作手法,把美国文化和中国文化融为一体,创作出独具特色的美国华裔文学作品。1976 年,她的处女作《女勇士》(The Woman Warrior)一炮走红,荣获当年美国国家图书

批评界非小说奖,被后来的克林顿总统称为是一部划时代的名著。这是第一部引起学术界关注和热烈讨论、并进入美国大学课堂的华裔作品。1980 年,她的姊妹作《金山勇士》(China Men)出版,再次引起轰动。作者以汤家男性——从曾祖父到父亲到弟弟——在美国的创业历程为线索,挖掘出那段曾被埋没、再现不足的华人历史,从而打破主流文化的静音,重构美国华人、华裔历史。1989 年,汤亭亭又一次推出力作《引路人孙行者:他的即兴曲》,描述华裔剧作家阿新的艰难创作历程。此书虽然获得一片赞扬声,但是其中却也夹杂着一些批评之声。美国耶鲁大学比较文学系的一位教写作的教授在与笔者交谈时说,这本书太难了,她看不懂,所以没有把它列入她所教课程的阅读书单中。究其原因,是作者在书中使用后现代手法,如戏仿、拼贴、语言游戏、时空跨越和神秘的叙述者。难怪乎美国著名批评家哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)在与笔者谈论华裔文学时说,“作为作家,汤亭亭要比谭恩美好一百倍,因为汤

由赵伏柱、赵文书翻译,漓江出版社出版的《孙行者》于 1998 年与读者见面。由于译者去掉了书中的副标题,把书名简略成《孙行者》,而原名中的 Tripmaster(引路人)和 Monkey(孙行者)象征中美两种不同文化,所以笔者没有使用这个译名,而是直接从原名翻译过来,《引路人孙行者:他的即兴曲》。详见本文的第五部分“书名的含义”。

亭亭的创作手法是谭恩美所不能及的。”

一、戏仿

后现代的常用手法是戏仿,它突出被戏仿对象的弱点,具有破坏性,是一种意图明显,分析清楚的文学手法。被戏仿对象的范围很广,既可以是一个作家,一部作品,创作手法等,也可以是作家的立场、观点等。通过戏仿,作者意在嘲弄被戏仿对象,使它显得滑稽可笑,夸张变形,从而达到讽刺的目的,否定、讽刺、批判传统的历史的价值观和文学模式。“如果作家拥有使用古语、长词、双重形容词,冗长而复杂的句子和段落、稀奇古怪的名字、离奇的表现手法;如果作家多愁善感,夸夸其谈,狡黠调皮,或者浮夸自负,那么,戏仿者就会捉住其中的某些特征,进行戏仿。”纵观西方文学史,虽然戏仿可以追溯到亚里士多德,但是能够熟练应用这一手法的作家却不多见,主要原因是戏仿不是简单的模仿,具有相当的难度。“戏仿很难做到,既要近似原型,又要刻意扭曲其主要特征,一定要保持这两者的微妙平衡。因此,一般作家视之为次要的艺术手法,因为只有具有独创性的作家才能成功地运用这种手法。其实,绝大部分的戏仿都出自才华横溢的作家之手。”

1974年,赵建秀(Frank Chin)偕同《哎呀!》(Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Writers)的其他编者,将黄玉雪(Jade Snow Wong)、黎锦扬(Chin Yang Lee)等排除在该书之外,因为这几位华裔作家的作品都属于传记。赵建秀批评说,“自传并非中国的创作形式。”面对这些所谓的描写中国习俗、食物和节日、歪曲丑化中国文化以迎合白人读者口味的“食物色情文学”作品,赵建秀指出,美国华裔作家要致力于“英雄传统”的创作,要捍卫美国华裔的形象和自主性。这引发了赵建秀与汤亭亭之间的文化论战。从此,赵、汤之间唇枪舌剑,你来我往,据理力争,各不相让。汤亭亭甚至采用戏仿的手法,在《引路人孙行者》中描写一个另一版本的赵建秀。

《引路人孙行者》中的主要人物惠特曼·阿新是个耶鲁少壮派诗人、剧作家,毕业于加州大学柏克莱分校英语系。他虽然已是第五代华裔,生于美国,长于美国,却常常被美国人(白人)当成华人看待。他经常听到的问题,也是最为恼火的问题,“你是中国人还是日本人?”“你是哪里人?”“你在美国呆了多久?”“你会讲英语吗?”这种无意识的种族偏见与歧视让血气方刚的阿新苦苦冥思:“什么是美国人?”“我是谁?”虽然毕业于名校,阿新在火车上当朗读

员。“他是个文学混混,在南太平洋铁路公司当火车朗读者,开始在市区的地铁车厢朗读。惠特曼的才能是乘车朗读时不会晕车。”阿新的剧本得不到白人的承认,无法在白人剧场演出。最后,他终于认清,自己既不属于美国文化,也不属于中国文化,而是属于一个第三空间,那就是介于美国与中国之间,属于美国华裔文化。因此,他到唐人街中华会馆寻找帮助,终于找到属于自己剧本的演出舞台。

赵建秀与汤亭亭有很多惊人的巧合。两人同是1940年出生,同是出生在加州,同年进入加州大学柏克莱分校英语系,更有意思的是两人是同班同学。所不同的是赵是第五代华裔,而汤亭亭只是第一代华裔。大学毕业后,赵建秀在南太平洋铁路公司当过铁路扳道工。1970年,他前往夏威夷的毛敕,与朋友一起做建筑。无意中他参加由洛杉矶的东部/西部演员举办的剧本创作比赛。他仅花6个星期便完成《鸡舍华人》(The Chicken Coop Chinaman),赢得500美元的奖金。该剧于1972年在纽约的美国地方剧院(American Place Theatre)上演。这在当时是前所未有的、不可思议的,因为那时美国华裔(从更大范围来讲,美国亚裔)的创作几乎是闻所未闻,更别说是被认可。他继续耕耘,于1974年发表第二部剧本《龙年》(The Year of the Dragon)。90年代早期,他转向小说创作,1991年的《唐老鸭》(Donald Duck)和1994年的《甘卡丁高速公路》(Gunga Din Highway)都获得成功。赵建秀是位多面手,既是剧作家、小说家、散文家、批评家,同时也是编辑。第一部具有划时代意义的美国亚裔文集《哎呀!》就是由他和其他同行主编的。“在美国亚裔/华裔文学和文化圈里,赵建秀是个有争议的人物。有人称他为美国亚裔文学的‘教父’,有人则称他为苛刻的批评家。”他之所以被认为苛刻是因为他一直捍卫华裔形象,坚持认为:第一,华人、华裔文化不能模仿白人或黑人文化;第二,华人、华裔不能被迫接受单纯的“美国人”或者“中国人”模式;第三,华人、华裔不能被当作

J. A. Cuddon, *Literary Terms and Literary Theory* (London: The Penguin Group, 1999), p. 640.

Ibid. .

Jeffery Paul Chan, eds., *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature* (New York: Meridian, 1991), p. 11.

Maxine Hong Kingston, *Tripmaster Monkey: His Fake Book* (New York: Vintage International, 1989).

Emmanuel S. Nelson, eds., *Asian American Novelists: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook* (Westport: Greenwood Press, 2000), p. 49.

“模范少数族裔”来对待。赵建秀认为,作为作家,他的任务是使本族裔人民的语言、风格和习法正统化,把他们的经历幽默地整理成符号和独特的语言风格,因为所有这些这种经历的有机组成部分。因此,他笔下的人物成为美国华人、华裔的历史、属性和男人气概的传声筒。

汤亭亭对赵建秀的戏仿不仅停留在意象上,而且还从他的语言、思想入手,进一步表达作者自己的心声。“哎呀”一词原是华人用于表达叹息、惋惜、愤怒等,赵建秀将它用于命名自己所编的《哎呀!美国亚裔作家选集》。“美国文化所塑造的黄种人形象是:当他们受伤、悲伤、愤怒、发誓或者牢骚时,他们会大叫一声‘哎呀!’长久以来,美国亚裔被忽视,被拒之于创造美国文化之外。他们受到伤害,感到悲伤气愤,同时又很惊讶,这就是他们的‘哎呀!!!’(原文加黑)这绝非一般的牢骚或者大喊大叫。”汤亭亭抓住这个口头禅,有机地融汇到阿新的身上。在最后一章“独角戏中”,阿新想象马科被剥皮时的痛苦。“看,我做给你看,就这样——剥掉黄皮,一片,再一片黄皮。马科痛苦尖叫。‘啊,啊……!啊……!啊,啊,啊呀呀!’”“啊,……哎呀,哎呀,哎呀呀!”

赵建秀熟读《孙子兵法》,认为“生活就是战斗”,因此,他的文章充满火药味,常以关公自居。汤亭亭巧妙地以《三国演义》中的场面塑造火药味浓、动则兵戎相见的阿新。阿新刚开始对一些刚到美国的华人没有好感。朋友兰斯劝他,也许还有其他方法:

“没有什么比火药爆炸更令人吃惊。”演关公的惠特曼说,他骑在马上。“枪支、炸弹。”

“不要枪支,不要炸弹,我正在竭尽全力禁止炸弹,帮助你在桃园举办烧烤宴会,邀请你的敌人。要邀请你的敌人来参加宴会。”

就这样,阿新学会包容各种成员,从好战分子到最后的和平主义者,因为他终于明白,自己的戏剧演出要依赖本族裔的人,只有他们才会懂得他剧本的意思。这正是汤亭亭向赵建秀发出的信号:咱们不必动则动刀动枪,可以坐下来好好沟通,可以成为好朋友。这也许是小说的另一深层含意。

在谈到戏仿赵建秀时,汤亭亭坦城相告,“我觉得他(阿新)挺像建秀——许多人也这样认为,我要写我自己,但是结果变成写建秀,因为他的背景和我的很相似……其实,我不相信报仇。这本书应是一封表示友爱的宏大书信。如果它是(对赵建秀的)回敬的话,那么,它就像他寄给我的那封仇书。我寄给

他许多封表示友爱的书信,就是这么一回事,我确信他会宽容大度,会理解这一点。”

二、语言游戏

索绪尔提出“能指”(语言符号)和“所指”(语言意义),而这个对应关系完全是随意的,受制于常规。由于“所指”不在场,能指只能用另一个符号,即能指来取代,而语言符号的差异决定语言意义。这就形成无休止的能指滑动,由一个能指滑入另一个能指。而德里达进一步指出,符号只能在字面上指向语言意义,从而说明这个语言意义或者所指对象的不在场(所指对象被推迟、延搁)因此,分延(difference)是区分(differ)与延搁(defer)的结合,语言意义也就不不断变化,只能在语境中得到体现。“确定一个能指的所指意味着无尽的延搁过程。能指的确定事实上已成为一种延搁于此的承诺。如此一来,再也不存在所谓的语词和本源恒定的意义,一切符号意义都是在一个巨大的符号网络中被暂时地确定,而又不断在区分和延搁中出现新的意义。意义进一步在延搁中区分,在区分中延搁。世界上不存在所谓终极不变的意义,正如不存在一成不变的结构一样。语言只不过是分延的永无止境的游戏,终极意义永远可望而不可即。”《引路人孙行者》最引人注目的特色就是语言游戏:各种各样的语言,既有 60 年代文化俗语,也有美国诗人惠特曼诗歌中的词句,既有地道的美国英语,也有唐人街的中国英语。该书的主题是追寻属性。而作者却以阿新想要自杀开始,接着分述几种不同的自杀方式:朝太阳穴开枪,脑浆四溅;从金门桥一纵而下,没有痛苦。接着阿新便开始“胡思乱想,没有停止”,把 20 几年来经历过的一些事重新思考一遍,就像电影中的倒叙镜头一样。而他的女友南希(Nanci)对他心有余悸,因为阿新的语言,特别是独幕剧中那种战斗的语言,令她望而怯步。

汤亭亭使用美国语言写作,使用她所记得的 60 年代创造出来的词语来描写服用幻觉剂的状态、吸毒幻觉、和平运动和大众文化等。阿新认为美国华裔文化是“杂七杂八的小玩意儿”。“我可以给惠特曼说,我喜欢 60 年代的语言,60 年代的俚语,还有

Frank Chin, eds., *Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Writers* (Washington: Howard University Press, 1983), pp. Vii-Viii.

陈世丹:《美国后现代主义小说艺术论》(辽宁师范大学出版社,2002),第 26—27 页。

所有那些创造出来的,描写服用幻觉剂的状态,幻觉、新的社会……禅宗姿势与和平主义运动,如静坐示威等。所有这些词都是当时创造出来的。”正是运用这种灵活的语言,作者得以描写60年代旧金山的方方面面:吸毒者、引路人、跨掉一代、嬉皮士等。阿新在这个新式的氛围中如鱼得水,灵活自如。

因此,破碎的语言在书中随处可见。后现代派作家否定意义、行动和情节连贯性,主张时间颠倒、时空错位,打破句与句之间、段与段之间、章与章之间的连贯性。这就是美国当代批评家F.杰姆逊所说的“精神分裂症”。阿新在为南希朗读一首有关蒙古人种的诗:

“医生,婴儿怎么了?!”“是畸形的吗?”“是中国人吗?!”“真爽?!真爽?!”“可我们是中国人。”“婴儿应该长得像中国人!”“如果他是畸形的或者中国人,你怎么辨别呢?!”“看它的眼睛。”“它的舌头太长。”“黄皮肤,黄疸病?!”“是蒙古人种吗?!”“是蒙古人种!”“是白痴吗?!”“是蒙古白痴!”他们柔情似水。“不,他们咬人。”“他们流口水吗?!”“婴儿都流口水。”“他们能教化吗?!”“咱们把它放在家里。”迭句是:“咕咕咯咯,我们其中之一,我们其中之一。”

这忽而谈论婴儿的长相,忽而转向“恐黄症”——黄祸,忽而谈论婴儿的缺点,忽而指向整个群体——中国人的愚昧,忽而谈论婴儿的可爱,忽儿指责中国人的野蛮,不可教化。“蒙太奇这种手法将一些在内容和形式上并无联系,处于不同时空层次的画面和场景衔接起来,或将不同文体,不同风格特征的语句和内容重新排列组织,采取预述、追述、插入、叠化、特写、静景与动景对比等手段,来增强对读者感官的刺激,取得强烈的艺术效果。”因此,这种中断的、非连贯的语言给读者造成滑稽可笑、荒诞不经的直觉,从而讽刺白人对中国人的偏见和丑化。

主人公惠特曼·阿新的名字耐人寻味。这是个中西结合的典范。首先,它是对美国著名诗人沃尔特·惠特曼的戏仿。汤亭亭利用谐音,把美国诗人的名字(Whittman)变成主人公的名字(Wittman),从而达到传承美国文化的目的,体现主人公,包括作者身上的美国性。其次,它是中国文化的体现。中国人的许多名字带有“阿”,是亲热、亲近之意。另外,“阿新”这个名字在美国可以说是家喻户晓。19世纪下半叶,美国作家布雷特·哈特(Bret Harte, 1836—1902)发表一首短诗“异教徒中国佬”(The Heathen Chinee),描写一位名叫“阿新”的华工在打牌时出老千。这首诗助长了当时排斥华工的浪潮,丑化了华

人的形象,使得“异教徒”、“奸诈”等成为华人的代名词。作者再次使用这个名字,旨在讽刺当时的排华情绪,并体现主人公身上的中国性。这位年轻的剧作家,既能引用美国作家的作品,也对中国的古典名著《三国演义》、《西游记》、《水浒传》等有所了解;既能熟练应用美国语言,也能懂得唐人街的俚语,成为一个集中西文化于一身的智慧之人(wit man)。这就是他的名字的第三层含义,是个双关语。

汤亭亭不仅戏仿诗人惠特曼的名字,而且还从他的《草叶集》借用许多短语,用于各章节的题目。第一章的“行者与问者”和第二章的“语言学家和争论者”均来自《自我之歌》的第4节。

行者和问者围在我的身边,……但是所有这些并非我自己。……回首往事,我汗流浹背、腾云驾雾地与语言学家和争论者论战,可是现在,我既不嘲笑,也不争论……我只是身临其境,耐心等待。

第五章的“长腿鲁比和泽普林的大路之歌”与惠特曼的“大路之歌”大相径庭,第六章的“职业之歌”暗指惠特曼的一首同名诗歌。这种引用、借用实际上是德里达所谓的“替补”。由于能指的分延包括区分和延搁,所指的意义就不能线性传递,只能“播散”(dissemination),由中心向四周零乱地散开,这就构成指涉其他符号的踪迹(trace)。“每次阅读都是一次复述,一次解谜和形成更大的谜的活动,对一篇文本的阅读必然成为对整个文本系统的阅读,意义永远无法完全确定,因为它总是在这些文本之间游荡。”因此,汤亭亭对惠特曼的借用成为读者理解文本意义的一组踪迹,从而让读者认识到美国文学体系中的文本。也就是说,汤亭亭的《引路人孙行者》是美国文学的一分子。

三、神秘的全知叙事者——观音

柏拉图和亚里士多德将叙述者分为3类:自己说话的说话者或者诗人;使用别人的声音说话的,混合使用自己的和别人的声音说话的。而结构主义对叙述视角也是分成3种:大于人物、全知全能的叙述者;等同人物的叙述者;小于人物的叙述者。“不同的视角中心及其变化,构成了文学意象客体复杂多变的发展形式。”汤亭亭运用灵活的视角,把全知

美国《后现代主义小说论》,第24页。

Walt whittman, *Leaves of Grass*, (New York: Viking Penguin Inc., 1959), p. 28.

《美国后现代主义小说艺术论》,第247—248页。

《美国后现代主义小说艺术论》,第26页。

全能的观音当成叙述者。

这个大于人物的叙述者操纵着阿新,让他经受人世间的各种磨难。她不仅对中国历史、古典名著了如指掌,而且预测美国在越南战争中注定要失败,她还知道胡志明最喜欢读《三国演义》,西点军校必读之书也是《三国演义》。在第一章,南希对阿新诉说她在纽约和好莱坞演东方农妇时被导演训斥,“你能不能演得更更有东方情调?一定要演出东方情调。”这时,观音开口说话,指导阿新如何安慰她,“惠特曼,你现在应该摒弃瑞尔克,给她一点安慰:咱们要实事求是;我们没有剧院,就像没有神一样;因此,社团很有必要……如果我们有了剧院,你,一位悲剧人物,还得继续站在那里,这么苗条,这样赤脚,没有扮演角色的借口……”第一章结尾时,叙述者再次告诉读者:“今天晚上,我们的惠特曼要写剧本。如果你想看看他能否写出剧本,如何谋生,如何在工作日的下午喝咖啡、闲逛,欲知后事如何,且听下回分解。”叙述者除了必要的时候点拨读者,在每章的结尾都作了类似的小结。这种大于人物的叙述者不仅使得读者可以知道剧中人物的行动,而且还能剖析人物的内心世界,让读者进一步探涉主人公不想让人知道的、甚至连他本人也不太清楚的愿望。这样,读者既可以跟着阿新走,也能得到叙述者观音的指导,通过不同的视角,进一步领会文本的意思。

观音处处为阿新着想,既让他经历磨难,又让他脱离苦海,最后让他终于悟出战争解决不了问题,人类需要和平。这只美猴王终于参透人生的真谛,宛如《西游记》中的孙悟空护送唐僧西天取经,经历 81 难之后取回真经,修得正果一样。当然,这其中离不开这位全知全能的、无所不在的叙述者观音。

汤亭亭称,她在 30 年的创作生涯中只知道用第一人称“我”进行创作,后来发现其艺术缺陷,便尝试使用全知视角,如《女勇士》的结尾。但是,在写《金山勇士》时,她又不知不觉地回到第一人称。“通过这本书,我觉得大不一样——已经能够熟练应用全知的叙述者。我经常说‘你’,直接跟读者说话。我也觉得力量剧增,因为我能说‘我们’,因为我终于明白社团的含义,明白‘我们’是谁。我在用社团居民的声音说话时觉得信心倍增。”这是该小说的另一层目的。同为华裔作家,汤亭亭和赵建秀属于同一群体,都是“我们”之中的成员,不要再让“刀枪的叮当声愚弄我们”。华裔作家应该精诚团结,通力合作。同时,她使用观音作为叙述者,旨在为女权运动加油出力,倡导男女平等,打破叙述者都为男性的传

统。“我发现,在我们阅读过的大部分文学作品中,全知的叙述者都是白人男性,这是因为 19 世纪人们信奉白色肤种的男性上帝,当时的小说就是在这种氛围中完成的。现在我认为我的叙述者是观音,这是个巨大的转变——人们一眼就能看出叙述者是个女性。她总是帮助女主人公,让惠特曼磨难。”

四、拼贴

“拼贴”一词源自绘画,后被作家所借用,指将各种典故、引文、外国表达法等混合使用,将不同作家作品中的词语、句子、段落掺杂在一起。如果是有意,这便是一种戏仿。这种将毫不相干的碎片构成一个统一体的方法打破传统小说的理性叙述方式,往往可以收到意想不到的效果,让读者感到强烈的震撼。“在后现代主义小说中,零散、片断的材料就是一切,它们永远不会给出某种意义组合或最终‘解决’,它们只能在永久的现在的阅读经验中给人一种移动组合的感觉。”

汤亭亭主要运用这个手法把中国文学、美国文学和电影等融为一体。她本身就是文化杂交的产物——部分继承中国文化,在美国出生长大。因此,她笔下的世界也是一个多元文化,书中的各种典故涵盖古今中外,既有中国的古典名著,也有莎士比亚的悲剧《李尔王》等,既有中国佛教,也有美国的基督教,既有好莱坞的电影,也有华人连体人的展出,既有美国的三 K 党,也有唐人街的宗亲帮会。如此宏大的场景创造出一个跨越时空的文本。

首先映入眼帘的是《西游记》与孙悟空。不仅阿新以孙悟空自居,叙述者也常称他为孙悟空。孙悟空最大的本事就是不畏强暴,善于调侃,机警善变。通过美猴王这个既调皮又可爱的形象,作者把古今中外的人物融成一片。阿新在创作剧本时把《西游记》、《三国演义》、《水浒传》等解构、拼贴、重构成一幅幅反映当下美国社会的画面。作为美国 60 年代嬉皮士的代表,阿新玩世不恭,说话像黑人,走路像日本武士。他一直苦思冥想的问题是“我是谁?”他在给唐人街华人会馆的会长讲李逵的故事时,把在美华人和华裔与黑人联系起来。他说李逵“既是中国人,也是黑人,是个黑中国人”。这样,阿新对美国社会种族主义的批评跃然纸上。他还借刘备、张飞

Conversations With Maxine Hong Kingston, p. 82.
Ibid. .

《美国后现代主义小说艺术论》,第 16 页。

等之口,大谈通婚和裁军。

“不要枪炮,不要炸弹,我正在竭尽全力禁止炸弹……让我们邀请大家跟其他人结婚。最后,我们要举行集体婚礼,我们的外交政策是:我要和你结婚,对每个民族都是如此,给他们散发传单和相片新娘。我们要走遍天涯海角,和所有的人结婚。没有亲属关系的人怎样才能走到一起?通过结婚!……我们要把士兵和市民接到一个地方,让他们远离尸骨成堆的地方。”张飞解释说,“真正的裁军是非暴力禅宗……我的鸽派兄弟,我的鹰派姐妹。这些桃树鲜花满枝。我们要结拜兄弟。跟我念,我们刘备、关公、张飞三人虽不同姓,却发誓结为兄弟,不能同日生,但求同死。”

像这样的拼贴,在小说中比比皆是。诚如巴塞尔姆所说的,“拼贴的要点在于不相似的事物被粘在一起,在最佳状态下,创造出一个现实。这一新现实在其最佳状态下可能是或者暗示出对它源于其中另一现实的评论,或者,还不只这些。”

五、书名的含义

首先,作者在题目上便给了启示:这是一部随意拼贴、临时发挥的后现代派小说。该书的英语书名是 *Tripmaster Monkey: His Fake Book*,标题的 *Tripmaster Monkey* 涵盖中美文化中两种反英雄人物。*Monkey* 当然指的是《西游记》中保唐僧西天取经的美猴王孙悟空。他的大闹天空的反叛精神使他毫不妥协、永不屈服;他虽然头戴金箍,却能是非分明,不向世俗权势低头。而 *tripmaster* 是美国 60 年代反文化运动的产物。*Trip* 指的是吸麻醉毒品者的幻觉。屈夫在中文译本《孙行者》中的“现实与理解”中写道,“反文化的生活方式最显著的一部分是吸毒。小说对此常常提到,不过惠特曼·阿新坚持认为他不再写吸毒了。吸毒者常用的一个俚语‘trip’是指吸麻醉药时的体验的幻觉。通常来说,‘Trip’这个字在这儿指思想上不平常的旅行。”而戴布拉·肖斯塔克(Debra Shostak)却指出,“作为说书人,从隐喻上来说,他(阿新)是小说的引路人。他通过说话来引导别人走过吸毒的幻觉,丰富吸毒者的经历,使他们免受伤害。他的阅读使他能够称职这一工作。”因此,可以说主人公阿新是其他吸毒者的引路人,大有“众人皆醉我独醒”之架势。作者把孙悟空和引路人这两个反传统、反文化的形象结合在一起,有力地突出作品的反传统力度。

具有提示作用的副标题“His Fake Book”令许多

中国读者百思不得其解——这怎么会是“他的伪书”呢?笔者后来有机会到耶鲁大学做博士后,大量阅读有关评论后才知道,原来是中国读者对 *Fake Book* 的误解。它是个音乐术语,汤亭亭于 1989 年在西雅图接受采访时一语道破。

“请说说该书的副标题,‘他的即兴曲’。”

“这是个爵士乐术语,爵士乐师常常即兴发挥的基本音调、歌曲与和音。有时这仅仅是音调的开始,接着他们便即席创作。所以,我试图写一本有基本情节的书,为社会行动和思想提出建议。我希望能够引出读者,让他们进一步即席创作。”

阿新的即兴曲是他的双重文化背景:他继承了中国文化和美国文化,以此作为起点和基础进行临时发挥,即席创作,编写出跨越时空的即兴曲。

汤亭亭的第三本书一反原来的“鬼怪故事”,以美国 60 年代为背景,集中反映一位第五代年轻华裔试图构建自己的属性,即 60 年代美国人普遍关心的“寻找自我”的问题。该书结构破碎,叙述散漫,充斥着游戏语言,是一本不折不扣的后现代派作品。“《引路人孙行者》使人联想到 20 世纪最为突出的实验派叙述——乔伊斯的《芬尼根守夜》,纳博科夫的《阿达》,马尔克斯的《百年孤独》。该书借用中国神话中的孙猴王,做得非常好。汤亭亭把那个神话变成无所不包的后现代叙述。它包容、吸收了所有文化、时代的各种东西。”

汤亭亭通过戏仿、拼贴、语言游戏、全知叙述者等后现代派手法再现 60 年代美国社会中年轻华裔的迷惘与追求。这种创作技巧将为美国华裔作家提供借鉴,使美国华裔文学脱离原先的“讲故事”和传记的模式,无疑是相当成功的。

作者单位:厦门大学外文学院,福建 厦门

361005

《美国后现代主义小说艺术论》,第 16 页。

Laura E. Skandera-Trombley ed., *Critical Essays on Maxine Hong Kingston* (New York: G. K. Hall & Co., 1998), p. 64.

Conversations With Maxine Hong Kingston, p. 81.

E. D. Huntley, *Maxine Hong Kingston: A Critical Companion* (Westport: Greenwood Press, 2001), p. 159.